A FOTOGRAFIA COMO INSTRUMENTO ETNOGRÁFICO

LUCIANA BITTENCOURT
Universidade de São Paulo

As soon as we have the thing before our eyes, and in our hearts an ear for the word, thinking prospers.

Martin Heidegger (1971)

Introdução

O uso de narrativas visuais em ciências sociais é um assunto polêmico. A polêmica se encontra na ambigüidade da imagem e, portanto, na relutância de pesquisadores em aceitar o uso de códigos visuais como um método de pesquisa viável ou como uma nova possibilidade de estruturar narrativas. Em grande parte ignorando a análise de imagens, cientistas sociais têm negligenciado um material importante para a interpretação da experiência humana. Isto é surpreendente, se considerarmos que a fotografia como um documento interpretativo em muito se assemelha ao trabalho das ciências sociais com o seu empenho em criar representações de realidades. Por criarem representações válidas, os referenciais da fotografia e das ciências sociais derivam do contexto cultural nos quais estas disciplinas estão inseridas e dos paradigmas básicos através dos quais elas interpretam o real[1].

1. A relação entre as ciências sociais e fotografia é discutida em detalhes por Wagner (1982) e Cheatwood & Stasz (1982).

Anuário Antropológico/92
Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1994

A criação da fotografia como um meio de representação e a definição da antropologia como uma disciplina podem ser compreendidas como instrumentos para geração e manutenção de um regime da verdade (Burgin 1982, Pinney 1992, Tagg 1982)[2]. Entre várias disciplinas responsáveis em criar conhecimento e verdade, a fotografia torna-se um importante mecanismo neste regime. Enquanto um meio de *surveillance*, a fotografia foi usada para manter um regime da verdade que contribuía para a estigmatização dos criminosos, loucos, pobres e todos os segmentos excluídos da sociedade burguesa (Tagg 1988). Ao mesmo tempo, a antropologia foi uma disciplina criada para a *surveillance* e estigmatização do selvagem e do exótico enquanto Outro. Este meio de *surveillance* criou um regime de verdade específico cuja diferença pode ser analisada e estigmatizada através da alteridade.

É conhecido o fato de que fotografias e textos escritos ajudaram a construir estereótipos, posicionando o Outro em relação a uma noção de Nós de seus produtores. Na construção da alteridade, fotografias criaram a realidade destes estereótipos, em grande parte devido à noção de objetividade ligada à imagem no pensamento do século XIX. Estes estereótipos podem ser analisados com base na noção de exótico criada sobre o Oriente. Imagens pictoriais e literárias criaram uma verdade específica sobre o Oriente que é explicitamente revelada através da imagem fotográfica. Por meio da fotografia, a "realidade" sobre o Oriente foi construída dentro de um olhar específico criado pelo produtor e pelos espectadores da imagem. Como afirma Geary (1990: 291), "fotografias deram ao Oriente não apenas uma realidade que nenhum outro meio alcançou, as fotografias de fato ajudaram a criá-lo." Nesta perspectiva, fotografias são vistas como artefatos culturais, visões construídas de uma cultura pelo olhar de um estranho.

Na antropologia, a documentação fotográfica foi largamente utilizada como um meio para justificar uma idéia relacionada a raça e sistemas antropométricos, na segunda metade do século XIX (Spencer 1992), e para apreender as peculiaridades de culturas em vias de transformação. Com o seu realismo, a fotografia oferecia à antropologia uma visão objetiva de uma coleção de fatos, facilitando uma organização sistemática e analítica destes

2. É importante observar que a criação do primeiro daguerreótipo bem sucedido coincide com a fundação da Aborigenes Protection Society em 1837 (Pinney 1992: 74).

fatos. Aliada à fotografia, a antropologia preenchia sua finalidade científica. Desta forma, a fotografia contribuiu para um controle do sujeito investigado, trazendo-o para a poltrona do antropólogo (Wright 1992: 20).

À medida que o trabalho de campo se torna parte integrante e fundamental da disciplina, a fotografia passa a ser utilizada como um meio para se apreender o exótico. A fotografia se torna uma técnica de trabalho de campo cuja finalidade se limita à coleta de fatos pitorescos, como declara Malinowski em *Coral Gardens and their Magic*. Entretanto, neste mesmo trabalho, o autor reconhece o potencial da fotografia não só como uma técnica de trabalho de campo, mas sobretudo como parte integrante do processo analítico (1978: 461). Apesar deste reconhecimento, por vezes arrependido, o uso da imagem em antropologia tende a se circunscrever à busca da objetividade legitimada pela câmera, e seu papel na pesquisa etnográfica permanece como uma forma de colecionar evidências.

A fotografia e seu compromisso com o real

A invenção da fotografia ocasionou uma transformação significativa nos modos de representação (Barthes 1977). Por manter uma forte similaridade com o objeto/evento representado, a fotografia torna-se o vestígio material de seu tema (Sontag 1973: 154). No seu processo de criação, a fotografia representa o real da mesma forma como ele se apresenta à imagem de nossa retina. A fotografia é uma poderosa evidência da realidade porque a realidade é a verdadeira matéria-prima da imagem fotográfica. No processo de criação da imagem, a câmera captura um rascunho, um esquema da realidade da mesma forma como ele é apreendido pela visão. A relação da imagem fotográfica com o real provém de um processo de indigitação e de seleção de fragmentos de realidade.

A imagem fotográfica mantém uma relação metonímica com o real e, neste sentido, retém informações sobre fatos, motivações do fotógrafo, instigando uma visão exploradora do espectador. Nesse processo, a fotografia é capaz de congelar a imagem em um pedaço de papel que sobrevive à passagem do tempo, ao invés de se subjugar à tirania do tempo. Como afirma André Bazin (1980: 241), a imagem fotográfica é o objeto em si mesmo, "o objeto livre das condições de tempo e espaço que o governam,

livre de seu destino." A fotografia tem o poder de desvendar a realidade da coisas, bem como a essência do tempo. Ao apreender momentos no tempo, a fotografia aponta para a passagem do tempo. A fotografia apreende a essência do tempo no sentido em que ela enquadra um fato específico ocorrido em um determinado momento, trazendo de volta a imagem de faces, lugares, coisas, memórias, fatos históricos e sociais, relacionados aos momentos em que ocorreram.

A fotografia é um espelho que possui uma memória (Holmes 1980, Kracauer 1980). É um espelho porque ela reflete o real e o coloca no campo do visível. Ao apreender imagens e preservá-las no tempo, a fotografia perverte o fluxo do tempo. Este é o paradoxo no qual a fotografia se encontra. Por outro lado, ao preservar um instante, a imagem aponta não só para uma memória que lhe é intrínseca, mas evoca especialmente uma memória que lhe é externa, a memória do espectador. Nesse sentido, a fotografia não pode ser vista apenas como um meio de preservação da memória, como sugere Baudelaire (1980), mas a fotografia é uma invenção ou um substituto da memória (Sontag 1973: 165).

A imagem fotográfica, entretanto, não é a coisa em si, isto é, não é análoga à maneira como percebemos as coisas. A imagem fotográfica transforma objetos tridimensionais em imagens bidimensionais. Portanto, a fotografia é uma conseqüência de nossa obsessão por um realismo (Baudelaire 1980) que leva em conta apenas a dimensão visual do real, e não a realidade enquanto um todo integrado de imagens e sentidos. A relação entre fotografia e realidade é conseqüência da nossa leitura do texto fotográfico. Tal relação não pode ser considerada como um dado universal, visto que dados de outros universos culturais indicam a possibilidade de múltiplas leituras da imagem fotográfica. Entre estas interpretações, existe a eventualidade do não reconhecimento da imagem fotográfica como análoga ao real (Sekula 1982); o que ilustra que a mensagem da imagem fotográfica não é universal, ao contrário, ela é culturalmente orientada.

Como uma forma visual de apresentar imagens, a fotografia mantém uma relação metafórica com a linguagem e com os textos. As características semióticas desses sistemas levam o espectador ou leitor a criar uma ponte entre a coisa representada e seus conceitos. Por outro lado, a imagem difere dos signos lingüísticos por possuir uma sintaxe exterior ao seu sistema de signos. A fotografia detém mensagens que não possuem códigos. O código da fotografia é exterior à imagem, ele se encontra na seqüência de eventos

nos quais a imagem foi capturada, no elo que liga a imagem ao real. A leitura da imagem fotográfica independe da ligação unidirecional entre significantes e significados. Esta mensagem está ligada às formas, à imagem e aos múltiplos referentes que lhe são exteriores.

A imagem fotográfica é polissêmica na medida em que ela pode ser lida sem regras predeterminadas. A leitura depende do contexto ao qual a fotografia pertence, mas, se esse contexto é desconhecido, o leitor pode criar novos significados e inseri-los em uma nova corrente de sentido. Ao ler significantes soltos, como Barthes (1977) aponta, o leitor é capaz de escolher alguns e ignorar outros. No entanto, não podemos considerar que esta escolha é completamente aleatória. De fato, como Eco (1982) nos sugere, todos os signos (inclusive imagens) são arbitrários porque aprendemos como interpretá-los. Ao nos ensinar a interpretar o mundo que nos cerca, a cultura estabelece normas de interpretação, mas as variações nesta teia de interpretações é tão diversa como os indivíduos que compõem a sociedade.

Se a fotografia está embebida em subjetividade no que diz respeito à interpretação das imagens, não podemos negar que a subjetividade está presente também no processo de criação da imagem. Ao apontar sua câmera para o tema da imagem, o fotógrafo seleciona fragmentos de realidade. Nesse processo de seleção, há uma escolha que passa necessariamente pela forma como o fotógrafo interpreta a realidade, existindo uma participação ativa do sujeito produtor da imagem. Ao mesmo tempo, a fotografia mantém seu compromisso com o real e a evidência dos fatos. A essência da fotografia consiste no seu compromisso com o real. Porque a subjetividade do fotógrafo não consegue ultrapassar a capacidade da câmera em capturar formas tangíveis, e porque a subjetividade do espectador em atribuir significados à imagem não é completamente cega, toda fotografia está impressa com uma essência de realidade. Considerando a relação entre subjetividade e objetividade que a imagem fotográfica engendra, não podemos afirmar que a fotografia é apenas uma técnica objetiva, como argumentavam os pensadores do século XIX. Nem mesmo podemos afirmar que a fotografia é apenas uma interpretação arbitrária de fotógrafos e espectadores. A ambigüidade da imagem fotográfica se encontra nesta tensão entre realismo/não-realismo, que é inerente ao seu processo de criação e interpretação (Wright 1992).

O realismo atribuído à imagem é parcial na medida em que a leitura de uma imagem fotográfica, como nos sugere Sekula (1982: 86), não é um fato natural e universal. Ao contrário, o discurso fotográfico é uma linguagem que se torna real através de um aprendizado culturalmente orientado. De fato, o processo fotográfico põe em jogo uma perfeita combinação entre o universo que nos cerca e as interpretações que construímos sobre ele. A fotografia estabelece uma relação com o evento representado sujeita a convenções de representação.

Fotografia e Antropologia

Os trabalhos etnográficos, em grande parte, tendem a enfatizar o aspecto realista da imagem fotográfica. Atualmente, fotografias são apresentadas como um apêndice do texto escrito que domina a forma de representação na antropologia. O material visual é utilizado para dar autoridade e realismo ao relato etnográfico escrito (Caldarola 1988). A busca pelo realismo fotográfico e suas certezas aponta para questões importantes no que diz respeito à autenticidade do objeto antropológico. Porque é percebida como uma gravação tangível da realidade, a mensagem visual torna-se uma prova material de se "ter estado lá" (Barthes 1977: 44). Esta tendência alude a uma ficção realista que busca demonstrar que o autor vivenciou e representou a realidade totalizante de outro universo social. Em muitos casos, a imagem é utilizada como uma retórica que legitimiza o realismo etnográfico e o texto antropológico.

A contribuição que a fotografia faz ao relato etnográfico não consiste apenas no fato dela ser uma técnica que gera imagens perfeitas do real, mas no fato de fotografias serem produtos de uma experiência humana. Fotografias são raramente utilizadas como um método para a apreensão da interpretação das intenções e da visão de mundo do sujeito cognoscível ou mesmo como uma narrativa visual que informa o relato etnográfico com a mesma autoridade do texto escrito[3]. No texto escrito, a negociação da realidade

---

3. Sobre etnografias que utilizam a narrativa visual juntamente com narrativas escritas, veja Danforth & Tsiaras (1982) e Gardner & Heider (1968). Como um exemplo de narrativa visual que se situa fora do campo da disciplina antropológica, veja Berger & Mohr (1982).

acontece apenas no momento da coleta de dados. A participação dos sujeitos do texto fica restrita ao momento que precede a escrita; desta forma, o sujeito cognoscente nunca é um colaborador ativo daquela escrita. A construção da narrativa escrita é um ato solitário. Em contraste, a representação visual é uma atividade comunitária e colaborativa. O Outro, como sujeito da imagem ou como criador dela, faz um pronunciamento e estabelece uma posição *vis-à-vis* os possíveis espectadores da imagem. A fotografia, como um produto de um evento humano, não é apenas produzida pelo lápis, por vezes autoritário, do observador, mas, sobretudo, pela participação necessária da personagem na criação da imagem.

Adotar a fotografia como um instrumento metodológico para a antropologia é conseqüência das seguintes preocupações: (1) dar forma às vozes e olhares que contribuem para o relato etnográfico; (2) adicionar uma outra dimensão, entre outras possíveis, capaz de tornar o encontro etnográfico mais pessoal e reconhecível; e (3) permitir que o sujeito cogoscível se torne um participante ativo na representação dele mesmo e de sua cultura (Bittencourt 1993). O uso da fotografia é apropriado para reconstruir no relato etnográfico os laços naturais entre atividades cotidianas, os indivíduos que as realizam e o contexto social nos quais estes eventos tomam corpo. Considerando a atual polêmica levantada por Marcus & Fisher (1986: 8) a respeito de formas experimentais de escrita do relato etnográfico e a incerteza a respeito de formas adequadas de representação e descrição da realidade social, a imagem surge como uma nova possibilidade de representação. Os relatos etnográficos não devem apenas abrir um espaço para a voz do Outro, como nos sugerem Marcus & Fisher (1986), eles devem incluir também os corpos, faces, gestos, símbolos e olhares do Outro. Em grande parte, relatos etnográficos privilegiam a análise de dados à descrição de interações humanas. As personagens do mundo social e o universo que as cerca perdem suas peculiaridades em nome da abstração dos conceitos antropológicos ou de descrições da cultura material. Os sujeitos da ação perdem os traços e fisionomias que completam o seu "retrato humano" (Collier 1982b: 272).

O uso de fotografias na etnografia juntamente com o texto escrito é um meio valioso para representar a vida cotidiana. Fotografias representam o cenário no qual as atividades diárias, atores sociais e o contexto sociocultural são articulados e vividos. O uso sistemático de imagens proporciona um registro e um inventário do fenômeno social. As imagens retratam pontos fixos de informação que permitem a recomposição de uma cosmologia das

relações — ecológicas, tecnológicas e sócio-estruturais (Collier 1982a: 168). Segundo Collier, estes pontos fixos revelados pelo imaginário fotográfico, aliados a uma compreensão do processo sócio-cultural, produzem importantes conclusões sobre suas formas e conteúdos. Existem estudos sobre os detalhes tangíveis representados em fotografias que permitem a elucidação de comunicações não verbais tais como mensagens de expressões corporais, faciais, movimentos (*kinesics*) e significados de relações espaciais entre pessoas (*proxemics*) e padrões de comportamento através do tempo (*choreometrics*). Fotografias retratam a história visual de uma sociedade, documentam situações importantes, estilos de vida, gestos, atores sociais e rituais, e aprofundam a compreensão de estilos artísticos. A interpretação de fotografias contribui para a compreensão da cultura material que foi transformada ou mantida com o passar do tempo[4].

Fotografias etnográficas "são produzidas e interpretadas por indivíduos que alcançaram um certo grau de conhecimento etnográfico" (Caldarola 1988: 437). A análise de conteúdo de fotografias é um fenômeno social que depende eminentemente de um conhecimento profundo do contexto para o qual a imagem superficialmente aponta. Desta forma, as dimensões múltiplas de significados em que a interpretação da imagem se encontra dependem não somente da recomposição do sistema cultural em que participam os sujeitos da imagem, mas também do contexto em que o evento fotográfico ocorreu e das identidades dos sujeitos envolvidos naquele evento.

A interpretação de fotografias etnográficas assume duas perspectivas; um modo de interpretação considera a informação que pode ser apreendida da imagem. O modo documentário interpreta a fotografia como uma fonte de dados que informa sobre o Outro e sobre o contexto histórico no qual a fotografia foi criada. Outro modo de interpretação, ou modo reflexivo de

---

4. Uma contribuição significativa da análise fotográfica para a antropologia tem sido na reconstituição da história cultural. A análise de fotografias aliada a dados históricos e culturais de sociedades como as do Benin (Kaplan 1990) e Cameroon (Geary 1990) contribuiu para o entendimento de mudanças sociais e do impacto do colonialismo naquelas sociedades. Arquivos fotográficos e fotografias contemporâneas coletadas durante o trabalho de campo foram utilizados como fontes que conectam os dados coletados à tradição oral e à memória dos grupos estudados. O uso de fotografias acrescenta novas dimensões à interpretação da história cultural, aprofundando a definição de grupos sociais, identidades e atitudes relacionadas à morte, riqueza, prestígio e *status*.

interpretação, considera a fotografia como um meio de elucidação das definições do sujeito cognoscível no trabalho de campo (Harper 1987), bem como uma construção de um conhecimento sobre o Outro na análise de fotografias de arquivo. A fotografia é resultado do olhar do fotógrafo e seu significado é conseqüência da interpretação dada pelo espectador. De cordo com Geary (1990), assumimos que estes modos não se excluem, mas são interdependentes. A combinação dos modos de interpretação documentário e reflexivo abre diferentes dimensões de significados nos quais a imagem fotográfica pode ser analisada, trazendo uma perspectiva frutífera para o uso de fotografias como dados etnográficos e novos critérios para a compreensão de outros e de nossos discursos visuais.

As imagens restauram o universo intricado da experiência na qual a cultura é gerada, afirmada e transformada. Mais do que representar fatos visíveis, fotografias acrescentam outros meios de representação à descrição etnográfica. A imagem fotográfica restaura experiências vividas, o espectador se posiciona na condição de estabelecer conexões entre o contexto sociocultural descrito na narrativa escrita e representada na narrativa visual. Além do mais, o espectador é capaz de transpor a distância entre a sua realidade e a do Outro (Danforth & Tsiaras 1982: 7).

A narrativa visual é mais flexível na indicação de descontinuidades entre os elementos da narrativa. Por outro lado, a narrativa escrita não permite em sua estrutura a apresentação de dados não-analisados inseridos na estrutura lógica da narrativa. Quando estes modos narrativos são justapostos, as descontinuidades entre os eventos são transpostas por meio da construção de pontes de significados dadas pelo texto, pelos sujeitos da narrativa e pelo leitor[5]. Simultaneamente, o tema da narrativa escrita investe a imagem com significados, dando ao leitor/espectador a autoridade para construir pontes de significados entre colocações expostas ou não pelo texto escrito. A leitura da mensagem fotográfica depende de uma matriz externa que provê a imagem com significados contextualmente articulados (Sekula 1982: 85).

Portanto, quando os dois modos narrativos são usados em conjunto, a polissemia das imagens é situada dentro de um contexto de significado no

5. A comparação entre narrativa escrita e narrativa visual no que tange às descontinuidades transpostas pelo espectador de narrativas visuais foi proposta por Berger & Mohr (1982).

qual suas ambigüidades são controladas e explicadas pelo relato escrito. Como Roland Barthes propõe, a mensagem escrita guia a interpretação e impede os significados conotados de proliferarem (Barthes 1977: 39). A mensagem lingüística é usada como um técnica que orienta o leitor na escolha de níveis corretos de percepção que cabem no contexto original do processo de criação de imagens. Esta mensagem guia o olhar do leitor e o ajuda na criação de uma interpretação legítima da imagem fotográfica.

Narrativas visuais abrem novas dimensões para a interpretação de discursos não revelados pela palavra escrita. Na narrativa etnográfica, fotografias preservam a informação visível apreendida pela imagem, revelando traços importantes da pesquisa de campo. No entanto, esta colocação não sugere que a imagem seja uma ilustração ingênua. Ao contrário, a imagem é um pronunciamento com uma estrutura flexível que age dentro da narrativa. A flexibilidade da narrativa visual consiste em fazer colocações sem submergi-las em um vocabulário especializado e analítico do texto escrito. O contexto original da interação fotográfica é restaurado através da criação de uma narrativa construída com coeficientes visuais de organização social da comunidade estudada. Ao organizar fotografias em uma narrativa, a atribuição de significados deriva não só das imagens isoladas, mas também de sua organização (Harper 1987: 4). A combinação de imagens cria um contexto no qual a atribuição de significados é circunscrita. A antropologia se torna, desta maneira, mais acessível aos indivíduos que se situam fora do alcance da disciplina (Wagner 1982: 291), permitindo a participação dos espectadores e leitores na elaboração do relato.

No trabalho etnográfico, fotografias podem ser utilizadas de duas formas: para expressar declarações visualmente e para alcançar um entendimento. Ao expressar declarações, fotografias são inseridas em uma estrutura de significação analítica e representam em sua narrativa a interpretação do etnógrafo. Ao alcançar um entendimento, fotografias servem como símbolos intermediários no relato etnográfico, requerendo interpretações explícitas e interativas no processo de elaboração da imagem (Caldarola 1988).

Através de eventos fotográficos, os sujeitos do encontro etnográfico recriam uma realidade negociada cuja congruência é estabelecida por um laço significativo entre experiências vividas e o universo da representação. Assumindo que fotografias são produtos sociais de um modo negociado de ver e ser visto, imagens fotográficas funcionam como molduras referenciais nas quais o contexto de uma realidade social é compartilhado. O uso da

fotografia como um instrumento etnográfico permite, como nos propôs Malinowski (1984: 33), apreender o "ponto de vista dos nativos, seu relacionamento com a vida, sua visão de seu mundo."

A análise do processo de produção de fotografias tem contribuído para uma abordagem frutífera da natureza da criação de imagens e da representação visual. A análise de fotografias como uma representação do fenômeno social depende de um profundo conhecimento do contexto para o qual a imagem superficialmente aponta. Se a fotografia é analisada fora do contexto da descrição etnográfica, a imagem se restringe apenas a aparências. O contexto original de sua criação é superposto exclusivamente pelos signos que compõem a imagem. A imagem provê informações que permitem ao espectador, se privado de conhecimento sobre o contexto original de onde a imagem foi criada, identificar objetos e eventos que se referem à mensagem literal da imagem. Assim, o espectador seleciona signos relacionados à sua própria experiência e negligencia outros que não se ajustam a seus padrões de significação. Se a imagem é vista fora de seu contexto original, seus níveis de significado se restringirão a aspectos universais, a signos que se referem a experiências humanas comuns ou a signos que têm significado específico para o espectador e podem não estar necessariamente relacionados com a temática da imagem. Os múltiplos níveis de significação que a imagem expressa só podem ser percebidos completamente se a mensagem literal é superposta pela mensagem simbólica[6]. A mensagem simbólica é impressa sobre a mensagem literal, onde ambas constroem um todo de sentidos que só pode ser desvendado com base em um conhecimento prévio. A mensagem simbólica depende de um conhecimento cultural e histórico que é fornecido pela mensagem lingüística expressa pelo ensaio antropológico. Com a informação fornecida pelo texto escrito, outras dimensões de significação contidas na imagem são desvendadas. Quando o espectador percebe a imagem simbólica representada na imagem, ele é capaz de transcender o caráter informativo e perceber a imagem como um pronunciamento visual criado por um sujeito. E, através disto, o espectador se torna capaz de acrescentar novos laços de significação à imagem.

---

6. Os conceitos de mensagem literal e cultural utilizados neste ensaio se baseiam nos conceitos propostos por Roland Barthes (1977).

A análise de conteúdo de fotografias tem sido utilizada como um instrumento importante para a revelação de camadas múltiplas de significados que estão embutidos na imagem[7]. Devido ao fato de fotografias fornecerem índices incompletos de realidade, a interpretação da imagem restaura o contexto cultural e social no qual o evento fotográfico ocorre, juntamente com os indivíduos envolvidos naquele evento. Qualquer forma de análise da imagem fotográfica deve passar pelo evento humano que a criou. Este evento humano é a pré-condição para a restauração do contexto histórico-cultural ao qual a imagem fotográfica se refere. Fotografias não são decodificadas como uma linguagem, elas são interpretadas criativamente. Como tal, elas incitam comunicação e dão acesso a outras possibilidades de significação. Considerando que a antropologia lida com interpretações de interpretações (Geertz 1973: 15), fotografias são meios interessantes de se incitar a comunicação de tais interpretações. Se fotografias por si só não podem informar sobre todas as dimensões de significados relacionados à imagem, elas podem servir como instrumentos para um diálogo fecundo. No trabalho de campo, fotografias "fazem suas próprias perguntas" (Collier 1982b: 274). A imagem abre um universo de significados para diálogos não apenas comunicados em palavras, mas também em gestos e olhares.

Ao apresentar dados adicionais que muitas vezes não são percebidos pelo etnógrafo, em um primeiro momento, a imagem leva o espectador a interpretar certos eventos que passam despercebidos ao olhar do etnógrafo. Algumas vezes o etnógrafo não apreende o significado total de um evento ou é incapaz de abordá-lo através de perguntas. Em entrevistas onde fotografias são apresentadas e discutidas, temas significativos para o relato etnográfico são levantados. Como uma interlocutora do meu trabalho de campo em Roça Grande, Minas Gerais, coloca: "Fotografia faz falar, rende uma fofoca." Nesse sentido, a fotografia, enquanto um método de pesquisa, traz um refinamento ao universo construído e compartilhado pelos sujeitos do encontro etnográfico. O olhar distante e descontextualizado da imagem tirada pelo etnógrafo é significativamente apropriado por ambos os sujeitos,

7. As imagens fotográficas são fontes de detalhes visuais e como tal a análise de seus conteúdos tem contribuído para a pesquisa do significado e da estrutura da ação humana. Maiores detalhes sobre esse assunto são elaborados por Collier (1982a, 1982b, 1987); Collier & Collier (1987); Danforth & Tsiaras (1982); e Mead & Bateson (1942).

cognoscível e cognoscente, que mutuamente constroem uma realidade (Bittencourt 1993: 57).

No que diz respeito aos métodos fotográficos, a "investigação colaborativa", modo de inventário visual proposto por Caldarola (1988: 438), foi aplicada em Roça Grande. Este método enfatiza a interpretação de imagens e de idéias transmitidas pelos sujeitos da imagem. As pessoas são estimuladas a dar opiniões sobre o processo de criação de imagens. Dessa maneira, tecelões de Roça Grande participaram na criação de imagens, na seleção de temas significativos, nos detalhes de suas representações, e na interpretação das imagens resultantes. O envolvimento dos tecelões no processo de criação de suas próprias fotografias ajudou a desvendar a importância de técnicas e de noções estéticas da tecelagem. A documentação do processo de produção de tecidos, aliada a discussões intensivas com os tecelões e seus espectadores, sugeriram como idéias são transmitidas por meio da tecelagem e suas canções. O evento fotográfico ajudou a desvendar significados (Barthes 1977, Eco 1982, Sekula 1982) atribuídos pelos tecelões à produção de tecidos e aos padrões de desenhos criados, revelando, assim, as maneiras pelas quais os indivíduos interpretam a dinâmica deste processo.

Nas entrevistas, o método reflexivo de elucidação fotográfica proposto por Harper (1987: 3) restaura a mutualidade do reconhecimento entre o sujeito da imagem e o arcabouço original de referência da imagem. Nesse sentido, fotografias são utilizadas como modos interpretativos. Fotografias são resultados da subjetividade do fotógrafo e seus significados são conseqüências de interpretações dadas pelos espectadores. Para desvendar estas definições, fotografias dos processos e produtos da tecelagem contemporânea tiradas pela etnógrafa foram interpretadas pelas personagens das fotografias em Roça Grande. Tais fotografias foram então comparadas com fotografias antigas pertencentes aos membros da comunidade de tecelões, a fim de encorajar discussões e interpretações de mudanças que ocorreram naquela comunidade.

Em Roça Grande, fotografias proveram informações visuais que, aliadas ao contexto cultural, levam a conclusões importantes sobre a forma e o conteúdo dos tecidos, a complexidade da produção de tecidos, e o restabelecimento de uma cosmologia das relações significativas nas histórias de vida dos tecelões. Fotografias produzidas e mantidas pelos membros da comunidade de Roça Grande revelam importantes noções que permeiam e organizam a experiência social. Assim, a interpretação do contexto histórico

e cultural visível em fotografias contribui para compreender a cultura material e suas transformações no tempo.

No que diz respeito à interpretação do processo de transformação social, fotografias ajudam a elucidar a maneira como tais transformações são vividas. Uma importante característica da imagem fotográfica se situa na sua própria natureza e no processo de sua criação. A fotografia perverte a fluidez do tempo e, ao fazê-lo, posiciona o sujeito da imagem e o espectador em uma dimensão espacial-temporal diferente. O espectador é confrontado com o então-lá sugerido pela imagem e o aqui-agora no qual ele está situado (Barthes 1977: 44). A fotografia restabelece a relação espaço/tempo na medida em que posiciona o espectador em tempos e espaços diferentes, confrontando, assim, o espectador com a imediaticidade espacial e a anterioridade temporal. O espectador transpõe esta descontinuidade de espaço e tempo ao substituir distâncias reais por distâncias humanas. Dessa forma, um mundo de sentidos é criado de descontinuidades. Fotografias levam o espectador a conceber uma ponte entre as imagens e as idéias que elas significam (Berger & Mohr 1982). A leitura de imagens visuais alude aos referenciais exteriores, aos laços que a imagem mantém com o real e com o código que o preenche de significados. A fotografia aponta para o contexto no qual a imagem foi tirada e o contexto no qual a imagem é vista. Ao posicionar indivíduos face a face com experiências passadas e presentes, a interpretação de uma fotografia torna-se um instrumento importante para a compreensão de transformações sociais. Em resumo, fotografias são símbolos intermediários da investigação etnográfica, requerendo interpretações explícitas e interativas do processo de criação da imagem e do contexto no qual o significado da imagem se encontra. Então, fotografias podem ser consideradas como "descrições densas", visto que a distinção entre dados, análise e teoria desaparece (Geertz 1973, Caldarola 1988). Enquanto resultado de uma evento humano que fornece dados etnográficos fecundos, fotografias, em um secundo momento, tornam-se instrumentos da interpretação do etnógrafo, que são inseridos em estruturas de construções analíticas.

Em síntese, a fotografia é um poderoso método de investigação na medida em que ela ilumina o processo de comunicação de idéias que forma a base do encontro etnográfico. Através de seu objetivo de estabelecer um diálogo com o Outro, a antropologia depende de métodos que tornem possível o confronto de experiências humanas. O processo fotográfico cria um evento que dá acesso a outras possibilidades de significação de eventos

sociais. Nesse sentido, a fotografia torna-se o meio pelo qual o encontro humano, que forma a base da etnografia, é destacado e posicionado em uma moldura de significados. Se o encontro etnográfico consiste em um relato de experiências vividas e compartilhadas, fotografias, enquanto meios e produtos desta experiência, fornecem pronunciamentos visuais dos indivíduos portadores e criadores de suas culturas e do etnógrafo que recria um universo de sentido. Dessa forma,

> fotografias [...] são restituídas a um contexto vivo; não ao contexto temporal original em que elas foram criadas, mas ao contexto da experiência. E, lá, suas ambigüidades enfim tornam-se verdadeiras, permitindo que elas sejam apropriadas pela reflexão. O mundo que elas revelam, congelado, se torna tratável. A informação que elas contêm se torna permeada por sentimentos. Aparências se tornam a linguagem de vidas vividas (Berger & Mohr 1982: 289).

BIBLIOGRAFIA

BARTHES, Roland. 1977. *Image, Music, Text.* Trad. Stephen Heath. New York: The Noonday Press.

______. 1980. *Camera Lucida.* Trad. Richard Howard. New York: Hill and Wang.

BAUDELAIRE, C. 1980. "The Modern Public and Photography." In *Classic Essays on Photography* (Alan Trachtenberg, ed.). New Haven: Leete's Island Books. pp. 83-89.

BAZIN, André. 1980. "The Ontology of the Photographic Image." In *Classic Essays on Photography* (Alan Trachtenberg, ed.). New Haven: Leete's Island Books. pp. 237-244.

BERGER, J. & J. MOHR. 1982. *Another Way of Telling.* New York: Pantheon Books.

BITTENCOURT, L. A. 1993. *Spinning Lives.* Tese de Doutorado. Ithaca: Cornell University (no prelo).

BURGIN, V. 1982. *Thinking Photography.* London: MacMillan Education.

CALDAROLA, V.J. 1988. Imaging Process as Ethnographic Inquiry. *Visual Anthropology* 1(4): 433-451.

CHEATWOOD, D. & C. STASZ. 1982. "Visual Sociology." In *Images of Information: Still Photography in the Social Sciences* (Jon Wagner, ed.). Beverly Hills: Sage Publications. pp. 261-269.

COLLIER, J. 1982a. "Evaluating Visual Data." In *Images of Information: Still Photography in the Social Sciences* (Jon Wagner, ed.). Beverly Hills: Sage Publications. pp. 161-169.

______. 1982b. "Visual Anthropology." In *Images of Information: Still Photography in the Social Sciences* (Jon Wagner, ed.). Beverly Hills: Sage Publications. pp. 271-281.

______. 1986. *Visual Anthropology.* Ed. rev. Albuquerque: University of New Mexico Press.

______. 1987. Visual Anthropology's Contribution to the Field of Anthropology. *Visual Anthropology* 1 (1): 37-46.

COLLIER, J. & M. COLLIER. 1987. *Visual Anthropology: Photography as a Research Method.* Albuquerque: University of New Mexico Press.

DANFORTH L. M. & A. TSIARAS. 1982. *Death Rituals of Rural Greece.* Princeton: Princeton University Press.

ECO, Umberto. 1982. "Critique of the Image." In *Thinking Photography* (Victor Burgin, ed.). London: Macmillan Education. pp. 84-109.

GARDNER, R. & K. HEIDER. 1968. *Gardens of War.* New York: Random House.

GEARY, C. M. 1990. Impressions of the African Past: Interpreting Ethnographic Photographs from Cameroon. *Visual Anthropology* 3 (2/3): 289-315.

GEERTZ, C. 1973. *The Interpretation of Cultures.* New York: Basic Books.

HARPER, D. 1987. The Visual Ethnographic Narrative. *Visual Anthropology* 1 (1): 1-19.

HEIDEGGER, M. 1971. *Poetry, Language and Thought.* New York: Harper and Row.

HOLMES, O. 1980. "The Stereoscope and the Stereograph." In *Classic Essays on Photography* (Alan Trachtenberg ed.). New Haven: Leete's Island Books. pp. 71-82.

KAPLAN, F.S. 1990. Some Uses of Photographs in Recovering Cultural History at the Royal Court of Benin, Nigeria. *Visual Anthropology* 3 (2/3): 317-341.

KRACAUER, S. 1980. "Photography." In *Classic Essays on Photography* (Alan Trachtenberg, ed.). New Haven: Leete's Island Books. pp. 245-268.

MALINOWSKI, B. 1978. *Coral Gardens and their Magic.* New York: Dover Publication.

______. 1984. *Os Argonautas do Pacífico Ocidental.* Trad. Anton P. Carr e Lígia Mendonça. São Paulo: Abril Cultural.

MEAD, M. & G. BATESON. 1942. *Balinese Character.* New York: New York Academy of Sciences.

______. 1978. *Coral Gardens and their Magic.* New York: Dover Publications.

MARCUS, G.E. & M.J.J. FISHER. 1986. *Anthropology as Cultural Critique.* Chicago: Chicago University Press.

PINNEY, Christopher. 1992. "The Parallel Histories of Anthropology and Photography". In *Anthropology and Photography* (Elizabeth Edwards ed.). New Haven Yale University Press. pp. 74-95.

SEKULA, A. 1982. "On the Invention of Photographic Meaning." In *Thinking Photography* (Victor Burgin, ed.). London: Macmillan Education. pp. 84-109.

SONTAG, Susan. 1973. *On Photography.* New York: Anchor Books.

SPENCER, F. 1992. "Some Notes on the Attempt to Anthropometry during the Second Half of the Nineteenth Century". In *Anthropology and Photography* (Elizabeth Edwards, ed.). New Haven: Yale University Press. pp. 99-107.

TAGG, John. 1982. "The Currency of Photography." In *Thinking Photography* (Victor Burgin, ed.). London: Macmillan Education. pp. 110-141.

______. 1988. *The Burden of Representation: Essays on Photography and Histories.* Amherst: The University of Massachusets Press.

WAGNER, Jon. 1982. *Images of Information: Still Photography in the Social Sciences*. Beverly Hills: Sage Publications.

WRIGHT, Terence. 1992. "Photography: Theories of Realism and Convention". In *Anthropology and Photography* (Elizabeth Edwards, ed.). New Haven: Yale University Press. pp. 18-31.